

Jorge Schwartz

## Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral: Las miradas de Tarsiwald<sup>1</sup>

Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, o «Tarsiwald» en la feliz expresión de Mário de Andrade, se tornaron hoy verdaderos emblemas de la Semana de Arte Moderno, también conocida como la Semana del 22.<sup>2</sup> La conjunción de los dos nombres representa la fusión de cuerpos y mentes unidos por la fecundidad y el impulso de la ideología «Pau-Brasil» (Palo Brasil) y «Antropofágica». El escritor y la pintora se conocieron en San Pablo, en el antológico año 1922, cuando Tarsila regresó al Brasil luego de una temporada de dos años de estudios en París. El encuentro y las obras de esta «pareja frenética de vida» (Amaral 1975: 95) son responsables de algunas de las páginas más intensas de la historia del Modernismo en Brasil. En 1923, Tarsila y Oswald siguieron para París, vinculándose a las tendencias más importantes de la época. Además de frecuentar los talleres de los cubistas André Lhote, Albert Gleizes y Fernand Léger, la amistad con Blaise Cendrars les abrió las puertas de la vanguardia internacional entonces residente en la capital francesa: entre otros, Brancusi, Picasso, Cocteau, Modigliani y Marie Laurencin. También se aproximaron a escritores que tenían un interés especial por América Latina, como Jules Supervielle, Valery Larbaud y Ramón Gómez de la Serna.

Es innegable el mutuo deslumbramiento de la pareja que, en aquel momento de efervescencia cultural, se mira a sí misma, uno al otro, a Europa y a Brasil. Este entrecruzamiento de miradas, esta influencia recíproca, dará como resultado la parcela más importante de la producción de ambos, sobre todo en el período que va de 1923 a 1925. En la

---

<sup>1</sup> Traducido del portugués por Adriana Kanzepolsky.

<sup>2</sup> «Tarsiwald –Tarsila y Oswald, en el apelativo amigo de Mário de Andrade– representaron, de hecho, en sus actitudes y en su obra, el verdadero espíritu del modernismo brasileño dandy de los años 20», afirma Amaral (1975: pág. xx).

poesía de Oswald se percibe la marca visual de Tarsila, así como en la pintura de ésta la inconfundible presencia poética oswaldiana. Juntos, ellos concebirán una suerte de revolución a cuatro manos.

## POSTES DA LIGHT



(Andrade 1945: 71)

Así como Tarsila que, a partir de 1922, pero sobre todo en 1923, registra en sus cuadros la mirada enamorada, también Oswald reacciona con reciprocidad amorosa en un poema emblemático que revela el modo cómo veía a Tarsila. «Atelier» fue escrito y reescrito innumerables veces (Boaventura 1986), incorporado a «Postes da Light», uno de los «capítulos» del libro *Pau-Brasil*, lanzado en París por la editorial Au Sans Pareil, en 1925. La tapa bauhaus que parodia la bandera brasileña y las ilustraciones internas que abren cada uno de los capítulos llevan la firma de Tarsila. Ninguna de las obras de Oswald de Andrade dialoga con Tarsila con la intensidad de este poema extraordinario.

## ATELIER

Caipirinha vestida por Poirer  
 A preguiça paulista reside nos teus olhos  
 Que não viram Paris nem Picadilly  
 Nem as exclamações dos homens  
 Em Sevilha  
 À tua passagem entre brincos

Locomotoras e bichos nacionais  
 Geometrizam as atmosferas nítidas  
 Congonhas descora sob o pátio  
 Das procissões de Minas

A verdura no azul klaxon  
 Cortada  
 Sobre a poeira vermelha

Arranha-céus  
 Fords  
 Viadutos  
 Um cheiro de café  
 No silêncio emoldurado<sup>3</sup>

[Campesinita vestida por Poirer/ La pereza paulista reside en tus ojos/  
 Que no vieron París ni Picadilly/ Ni las exclamaciones de los hombres/  
 En Sevilla/ A tu pasaje entre aros/ Locomotoras y bichos nacionales/  
 Geometrizan las atmósferas nítidas/ Congonhas descolora bajo el palio/  
 De las procesiones de Minas/ El verdor en el azul klaxon/ Cortada/ Sobre  
 la polvareda roja/ Rascacielos/ Fords/ Viaductos/ Un olor de café/ En el  
 silencio enmarcado]

«Atelier» es uno de los poemas más representativos de las tensiones de lo nacional y lo cosmopolita, de lo rural y lo urbano, de Europa y de Brasil. Él traduce el estilo «pau-brasil» no sólo por las tensiones ideológicas que se manifiestan en el modo en que enfoca los problemas de una cultura dependiente (como en el caso de la importación de las vanguardias europeas a través de la poesía de Apollinaire y Cendrars, por ejemplo), sino también por el empeño sintético, ingenuo y geometrizable. La importancia del poema es tal que Aracy Amaral lo escogió

---

<sup>3</sup> Andrade (1971: 123).

como apertura y epígrafe del brillante libro que le dedicó a la pintora; el poema ocupa también una página entera en el volumen sobre Tarsila que forma parte de la colección *Grandes Artistas Brasileiros* (1983: 8), ilustrado por la propia Tarsila con el rostro de Oswald.

## HISTORIA DO BRASIL



(Andrade 1945: 21)

El primer verso «Caipirinha vestida por Poiret» apunta en dos direcciones simultáneas, reproduciendo la dialéctica oswaldiana del «cá e lá» [acá y allá], nombre de un poema incluido en «História do Brasil», otra sección del mismo libro (Andrade 1971: 84). La periferia y el centro, eje de la dialéctica «pau-brasil», se concreta en este verso de apertura, que apunta de inmediato al interior paulista, lugar del nacimiento y de la infancia de Tarsila, y al mismo tiempo apunta a la Ciudad Luz, representada por Paul Poiret que diseñó el vestido con el que Tarsila se casó con Oswald, y que era dueño del negocio en el que la pareja adquiriría objetos domésticos de marca.

En ningún momento el nombre de Tarsila es mencionado en el poema. Por el contrario, su imagen está construida indirectamente en función de atributos y datos geográficos. El propio título sirve de punto de intersección entre San Pablo y París, ya que Tarsila había

montado talleres en ambas ciudades.<sup>4</sup> En tanto lugar de trabajo, el taller circunscribe el poema al ámbito de la pintura y de los colores, definiendo a Tarsila ya en el título por el sesgo profesional y artístico. Este sentido de acabado del poema por el recorte del marco se revela en la última línea, en la sinestesia del «silencio emoldurado».

El Brasil colonia, subdesarrollado, representado por el interior paulista de los años 20 y materializado en el apelativo cariñoso a la «caipirinha» se contrapone en el poema a las ciudades europeas frecuentadas por la pareja: París, Londres y Sevilla. Al escoger la «preguiça» como atributo de la mirada, más allá de la referencia directa a los ojos de Tarsila, Oswald reivindica la temática del ocio, que ya en 1918 le había servido a Mário de Andrade como reflexión en «A divina preguiça» (Mário de Andrade 1918: 181-183) y había derivado en el conocido dicho «Ai, que preguiça!» de *Macunaíma*, y mucho más tarde también al propio Oswald en la elaboración de la ideología antropofágica. «A sábia preguiça solar», presente en el *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* de 1924, resurge con fuerza en la mirada paulista de Tarsila, quien a su vez la retoma en los soles en forma de gajos de naranja en la etapa ya antropofágica del *Abaporu* (1928) y de la *Antropofagia* (1929) y con intensa expresión solarizada en los círculos que reverberan en *Sol poente*, también de 1929 (fig. 1). Sólo la primera estrofa remite a y exalta la figura de Tarsila. Oswald la define primero por la profesión, caracterizando el lado cosmopolita y de refinada elegancia en la ropa de Poiret. Se detiene enseguida en los perezosos ojos paulistas

Que não viram Paris nem Picadilly  
Nem as exclamações dos homens  
Em Sevilha  
À tua passagem entre brincos

---

<sup>4</sup> La palabra «atelier», puro galicismo podría apuntar más hacia París que hacia San Pablo, aunque una de las versiones manuscritas contiene la variante «Atelier Paulista». Oswald, que oralizaba las grafías, mantuvo en las variantes de los ocho manuscritos del poema la forma francesa, evitando el aportuguesado «ateliê». Para un estudio más profundo de este poema y las variantes, ver la «Nota Filológica» de Gênese Andrade da Silva en el tomo de Oswald de Andrade (*Obra incompleta*, São Paulo: Scipione/Archivos, en prensa).

El verso está repleto de ambigüedad: una primera lectura revela la mirada de Tarsila como el sujeto que no vio París, ni Picadilly ni a los hombres sevillanos; una lectura invertida permite vislumbrar una Tarsila que pasa a ser el objeto-sujeto cuya brasilidad no es percibida por París, ni por Picadilly ni por los hombres de Sevilla que la saludan al pasar. En una de las variantes del poema la escena se presenta más explícita: «A exclamação dos homens/ Viva usted y viva su amante!» [La exclamación de los hombres/ Viva usted y viva su amante] (Boaventura 1986: 35). Ambas lecturas son desde mi punto de vista poco convincentes. ¿Por qué Tarsila no vería estas ciudades? ¿Por qué ella, Tarsila, no sería percibida por los hombres? Esta misma duda parece haber sido formulada por el propio Oswald, que, en los manuscritos del poema, oscila entre los «olhos pequeninos que não viram Paris» [los ojos pequeñitos que no vieron París] y los «olhos pequeninos que viram Paris ...» [Los ojos pequeñitos que vieron París] (Boaventura 1986).<sup>5</sup>

La ciudad de Sevilla es mencionada más de una vez en el único poema de Oswald escrito en español, en «Secretário dos Amantes», bloque anterior a «Postes da Light», en *Poesia Pau-Brasil*: «Mi pensamiento hacia Medina del Campo/ Ahora Sevilla envuelta en oro pulverizado/ Los naranjos salpicados de frutos/ Como una dádiva a mis ojos enamorados/ Sin embargo que tarde la mía» (Andrade 1971: 116).

La dilatada sintaxis establecida por el verso libre de esta primera estrofa dinamiza el movimiento que culmina en el verso final, realzando una suerte de glorioso pasaje de Tarsila, vuelta victoriosa sevillana por entre salvas masculinas. El «passagem entre brincos» que encierra la estrofa en *close-up* remite de inmediato a los óleos *Auto-retrato I* y *Auto-retrato II*, en los cuales los largos pendientes de Tarsila adornan y sostienen su cabeza en el aire.

La segunda estrofa desvía el foco de la mujer y lo dirige al paisaje brasileño. En éste, la locomotora, uno de los grandes emblemas de la modernidad internacional, está asociada al elemento autóctono, los

---

<sup>5</sup> Negar que París y las otras ciudades hubiesen sido registradas por la mirada de Tarsila es por lo menos incongruente, o entonces una tentativa de sugerir la interpretación de que Europa no modificó la mirada brasileña de una Tarsila campe-sina.

«bichos nacionais», y a la tradición barroca y cristiana de Minas. La modernidad se explicita no sólo en la presencia de la máquina y en el acto de geometrización, sino también en la propia falta de puntuación del poema, en su «concisión lapidaria» aludida por Paulo Prado al prologar el libro *Poesia Pau-Brasil*. «Geometrizó la realidad», afirmó João Ribeiro en 1927 (Campos 1965: 16-17). Esta mirada prismática del interior paulista abre la sección «São Martinho» (nombre de la plantación minera) de *Poesia Pau Brasil* en el poema «noturno» (Andrade 1971: 98):

Lá fora o luar continua  
E o trem divide o Brasil  
Como um meridiano

[Allá afuera el claro de luna continúa/ Y el tren divide el Brasil/ Como un meridiano]

## SÃO MARTINHO



(Andrade 1945: 45)

El paisaje geometrizado llega aquí a un momento de síntesis máxima, en que el dibujo del círculo y de la recta<sup>6</sup> se iconizan en el verso intermedio; un verso meridiano que divide en dos al «Brasil» y al propio poema. El título ironiza sobre la tradición romántica y se anuncia como la posibilidad de ser también un tren nocturno!

La misma solución formal se presenta en la tercera estrofa de «Atelier»:

A verdura no azul klaxon  
Cortada  
Sobre a poeira vermelha

Vuelto un meridiano, el verbo literalmente «corta» al medio la estrofa. La temática nacionalista del *pau-brasil*, introducida en la estrofa anterior por la geografía, por la arquitectura y por la tradición minera se complementa en un cromatismo de fuertes contrastes: el verde, el azul y el rojo. En este cromo, reconocemos los colores que Tarsila manipula como parte de la retórica de afirmación nacional, los colores del árbol *pau-brasil*, primer producto de exportación de la época colonial y que por definición remiten a sustancias colorantes. La polvareda roja del último verso, presente en muchos de sus cuadros, es aquella levantada por el auto al llegar a la plantación.<sup>7</sup> Todavía en esta estrofa reaparecen reminiscencias paulistas del Modernismo en los títulos de dos importantes revistas modernistas, *Klaxon*, y la «poeira vermelha» del último verso remite al título del periódico *Terra roxa ... e outras terras*, de 1926.<sup>8</sup>

Como se puede notar por una sumaria relación de su bestiario *naïf*, geometría, «bichos nacionales», cortes meridianos y otros elementos de la tradición brasileña son comunes en la obra de Tarsila: perro y gallina, en *Morro da favela* (1924); papagayo, en *Vendedor de frutas* (1925);

<sup>6</sup> Preciosos para la vanguardia cubista y constructivista. Recordemos *Cercle et Carré*, fundada en París por Torres-García y Michel Seuphor en 1930.

<sup>7</sup> Aunque en la lectura de esta estrofa no quede claro que la polvareda roja sea el efecto del pasaje del auto, esto sin duda se explicita en varios manuscritos dejados por Oswald: «Quando a gente chega de Ford/ Cansado da poeira vermelha» [Cuando uno llega en Ford/ Cansado de la polvareda roja] y variantes semejantes apuntan en el mismo sentido; ver Boaventura (1986: 34 y 38)].

<sup>8</sup> Uno de sus directores, Antônio de Alcântara Machado, dirigiría tres años más tarde la antológica *Revista de Antropofagia*.



gato y perro, en *A família* (1925); cobra, en *O ovo* (1928); sapo, en *Osapo* (1928); ararañas, en *Sol poente* (1929); monos desperezados sobre ramas de árboles, en *Cartão-postal* (1929). A diferencia del primitivismo del aduanero Rousseau, cuyos animales representan el vértigo onírico del surrealismo, para Tarsila los animales, aunque representados de forma *naïf*, tienen una evidente función de afirmación de la «pau-brasilidad». Hablando de *A cuca*, considerado por Aracy Amaral «uno de sus más extraordinarios trabajos» (Amaral 1975: 118), afirma la pintora:

Estoy haciendo unos cuadros bien brasileños que han sido muy apreciados. Ahora hice uno que se titula «a Cuca». Es un bicho raro, en el monte con un sapo, un quirquincho y otro bicho inventado.

El sentido *naïf*, reforzado por el estilo intencionalmente despojado, está plasmado en la unidimensionalidad de un cuadro como E.F.C.B. (Estrada de Ferro da Central do Brasil), en el cual los hierros entramados del puente y de las señales ferroviarias (ecos lejanos de la Tour Eiffel) adornan no ya la ciudad moderna, sino el interior brasileño: palmeras, iglesias, postes y las famosas «cabañas de ocre y azafrán» mencionados por Oswald en el *Manifesto Antropófago*.

La última estrofa tropicaliza y «paulistaniza» el escenario urbano de los años 20. La síntesis enumerativa se atiene a los límites impuestos por el silencio: el espectador contempla la ciudad de San Pablo como si esta fuese un *ready-made* silencioso y aromatizado, una postal ofrecida al *camera-eye* del turista.<sup>9</sup> La ciudad futurista-paulista es anticipación de un Niemeyer, cuyo «genio arquitectónico» sería exaltado por Andrade (1944: 102) décadas más tarde, quince años antes de la inauguración de Brasilia.

La mención del café va más allá del puro decorativismo o de la introducción del «color local» como reiteración de lo nacional. Por el contrario, San Pablo atestigua en los años 20 el apogeo del «baronato» del café regimiento instalado en las mansiones de la avenida Paulista.

Las imágenes de la última estrofa del poema, en que los fríos volúmenes geométricos de metal y cemento se contraponen a la cálida

---

<sup>9</sup> Ver Haroldo de Campos: «Crave de Ouro e *Camera Eye*», en Campos (1965).

esfera solar, aparecen anunciados también en el *Manifesto da poesia paulista*: «Obuses de ascensores, cubos de rascacielos y la sabia pereza solar.» Debido al ocio tropical que enmarca la megalópolis paulista, queda abolida de antemano la posibilidad de un frío constructivismo.

Por su temática pictórica, *Carnaval em Madureira*, de 1924 (fig. 2), tal vez sea el cuadro de Tarsila que mejor traduce la oposición entre lo rural y lo urbano, el interior paulista y París, la periferia y el centro. «A Torre Eiffel noturna e sideral» [La Torre Eiffel nocturna y sideral] del poema «morro azul» resurge majestuosamente en el centro de la «favela» carioca. Las mujeres negras, los niños, el perro, las casitas, los morros, la palmera, todo adquiere un aire festivo. El cromo de la «favela» cercado por banderines que se agitan en el tope de la torre en torno al cuadro confirman el aforismo oswaldiano de que «la alegría es la prueba de los nueve», presentado en el *Manifesto antropófago*. La utopía tecnológica coronada por el matriarcado del Pindorama, anunciada años después por la revolución antropofágica adquiere en esta tela de Tarsila un valor emblemático y premonitorio en forma de síntesis visual.

Tampoco podemos dejar de mencionar el cuadro de 1923 que, anterior a la composición y a la publicación del poema de Oswald, lleva también el nombre de *A caipirinha* (fig. 3). De acentuado recorte cubista, la tensión entre lo nacional y lo cosmopolita presente en el poema se traduce en el motivo rural transfigurado por la estética parisiense. La campesina de Tarsila no está vestida por Poirer sino por Léger. Las formas cilíndricas del cuerpo femenino combinadas con el recorte anguloso de las casas, las columnas de los árboles, los trazos de las manos y de la fachada de la casa izquierda, así como los volúmenes verdes ovalados de la hoja y de las posibles paltas recuerdan el diseño legeriano.

Cuando su obra es cotejada con la de Oswald de Andrade, uno de los rasgos más notables es la desproporción entre ésta y el agudo sentido de crítica social del poeta paulista, sentido que sólo se evidencia en la pintura de Tarsila a partir de la década del 30. Se puede hablar también del estilo directo de su obra, de una tendencia hacia lo decorativo desprovista del humor o la agresividad tan característicos de la obra de Oswald. Hubo sin embargo, una instancia de estrecha colaboración entre ambos en que esto no se dio. Por el contrario. Se trata del libro

*Pau-Brasil*, en el que las ilustraciones de Tarsila tienen un valor equivalente al de las poesías de Oswald. Hay un verdadero diálogo en que la ilustración traduce el poema, enriqueciendo de sobremanera el libro. Ya en la tapa con la bandera brasileña, el lema positivista «Orden y Progreso» es substituido por la emblemática expresión *Pau-Brasil* que, trascendiendo el ámbito de un simple título, marcaría todo el programa estético-ideológico de la producción de Tarsila y Oswald hasta la etapa antropofágica. Así define Augusto de Campos esta interacción entre imagen y palabra (*Miramar de Andrade* 1990):

La intervención de un artista plástico en un libro de poemas presuponía básicamente la ilustración de los poemas. A partir de *Pau brasil*, el libro de poemas de Oswald, y especialmente del *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*, el dibujo y la poesía se interpenetran. Hay un diálogo mucho más preciso y mucho más intenso entre esos dos universos. Lo que se modifica es la propia concepción del libro. Ya nos estamos enfrentando con ejemplares de aquello que va a constituir el libro objeto.

Las diez ilustraciones que Tarsila realizó para cada una de las partes del libro tienen todas un trazo simple, sintético, infantil – y cargado de humor. Por detrás de ellas está presente la idea del *croquis* inherente al esbozo del turista. La modernidad de estas imágenes, que ya habían sido estrenadas en el libro de poemas *Feuilles de Route*, de Blaise Cendrars, anulan cualquier sentido de grandilocuencia que se pueda atribuir a la historia de Brasil. Esas pequeñas ilustraciones poseen, en su trazo rápido y leve, un humor que por sí solo realiza una crítica «ingenua» y de extraordinaria eficacia. En la secuencia de esos dibujos encontramos una versión antiépica de la historia nacional, a contramano de la narrativa de la historiografía oficial y oficialasca, proponiendo un discurso fundacional de Brasil en el que prevalece lo fragmentario, lo provisorio, lo inacabado y el humor. Así como Oswald parodia las crónicas del descubrimiento, los dibujos de Tarsila pueden ser vistos como una crítica a la pintura del Brasil oficial, ejemplificada por las telas grandilocuentes de un Pedro Américo o de un Vítor Meireles.

La última y más importante de las etapas de este trabajo conjunto es la creación de la Antropofagia, que no puede ser disociada de la génesis del «Pau-Brasil». Del mismo modo en que los dos manifiestos de Oswald (*Pau-Brasil*, 1924 y *Antropófago*, 1928) deben ser analizados conjunta y diacrónicamente, los tres cuadros más importantes de

Tarsila –*A negra* (1923), *Abaporu* (1928) y *Antropofagia* (1929)– son mejor abordados como un tríptico o conjunto único. Realizada en París, *A negra* (fig. 4) es explosiva, monumental, bruta en su extraordinaria belleza. Los manuscritos del poema «Atelier» muestran en qué medida Oswald estaba vinculado a esta pintura seminal. Encontramos cinco variantes manuscritas del siguiente verso que acabó siendo eliminado de la versión definitiva del poema «Atelier»:<sup>10</sup>

A emoção  
desta negra  
Pulida  
lustrosa  
como uma bola de bilhar no deserto

[La emoción/ de esta negra/ Pulida/ lustrosa/ como una bola de billar en el desierto]

Aunque ya haya sido señalada la analogía de esta obra con la *White Negress* de Brancusi, también de 1923 (irónicamente esculpida en mármol blanco y que probablemente Tarsila vio en el taller del escultor rumano), y la influencia de la temática negrista entonces en voga entre la vanguardia parisina, *A negra* traduce con rara intensidad las profundidades de la afrobrasilidad. «Bárbaro y nuestro», diríamos con Oswald de Andrade. La solidez de la negritud es amplificadora por medio de los volúmenes monumentalizados y acilindrados del regazo, los brazos, las piernas y la desproporción de un único seno que se inclina sobre el primer plano de la tela. La cabeza «pulida» y «lustrosa», en evidente desproporción con el resto del cuerpo, sugiere una asimetría que recuerda las esculturas de Henry Moore y que se intensificará en el *Abaporu* y en *Antropofagia*. Los labios hinchados, inclinados y exagerados contrastan con la pequeñez de una mirada oblicua que oscila entre la sensualidad y la impenetrabilidad. La fuerza bruta de la imagen reside también en la grandeza de la superficie del cuadro que ella ocupa por entero, casi desbordándolo.

---

<sup>10</sup> Cf. Boaventura (1986: 33). Al relacionar las diversas variantes, la crítica señala correctamente en el artículo que «el poeta estaba aún bajo el efecto de la impresión que le había causado la tela preantropofágica *A negra*» (p. 33).

Contrastando con las formas redondeadas y el color marrón del cuerpo, el fondo traza un recorte cubista, de fajas blancas, azules y negras que atraviesan horizontalmente la tela. De alguna manera, este contraste impone cierta perspectiva, aliviando el cuadro de su propia grandiosidad. El «deserto» insinuado en el verso de Oswald servirá para la etapa siguiente como paisaje de un trópico solar, en el que el cactus acompaña la figura del *Abaporu* (fig. 5). Ofrecido a Oswald en ocasión de su aniversario en 1928 (a los 38 años), Tarsila bautiza el movimiento a través del título del cuadro: *Abaporu*, o sea, «comedor de carne humana», en la definición de Montoya. La desproporción se agiganta en la figura sentada y de perfil, cuya pierna y pie ocupan la mayor parte del primer plano. La cabeza miniaturizada se pierde casi en lo alto de la tela. Esta vez tenemos una versión solar y desértica. La brutalidad de *A negra* adquiere en esta nueva versión un cielo azul y un sol intenso instalado bien en el medio y en lo alto del cuadro, separando el cactus de la representación primitiva del ser tanto brasileño como indígena. La deformación como rasgo estilístico revela un sentido onírico próximo ya al surrealismo.

El ideario del movimiento lanzado por Oswald de Andrade con el *Manifiesto antropófago* (publicado en la *Revista de Antropofagia* en mayo de 1928) nacería inspirado en este cuadro. Y el mismo año Tarsila pinta *Antropofagia* (fig. 6), tercer cuadro de la trilogía, una sorprendente síntesis-montaje de los dos anteriores. Dos figuras: la de adelante, cuyo seno expuesto en el medio del cuadro remite directamente a la *Negra* y, yuxtapuesta, la figura de perfil del *Abaporu*, sólo que invertida. Juntas, señalan la síntesis «Pau-Brasil/Antropofagia» presente en las obras anteriores. El signo brasileño está acentuado por el paisaje de fondo, en el cual un gajo de naranja solar, suspendido en el aire, ilumina la floresta tropical, resaltada por la hoja de plátano que se alza por detrás de la figura en primer plano.

En el prodigioso año 1922 (*Ulysses*, *The Waste Land*, *Trilce*, *Veinte Poemas para ser leídos en el tranvía* y la Semana de Arte Moderno) en que Oswald y Tarsila se conocen, ninguno de los dos era propiamente modernista. Oswald, que venía de una herencia simbolista afrancesada, había leído durante los eventos de la Semana en febrero del 22, fragmentos de su primera novela *Os Condenados*. Tarsila en París era aún aprendiz de la Academia Julien y vuelve a San Pablo en junio del 22.

«La dirección a seguir ella sólo la tendría después del bautismo del Modernismo en Brasil en el 22», registra Aracy Amaral (1975: 33). El encuentro de los dos despierta la pasión de las miradas que llevan a Tarsila a producir los innúmeros trazos del rostro y el desnudo de Oswald, de la misma forma que Oswald produciría las incansables versiones de «Atelier». El descubrimiento de las vanguardias en París los conduce a un redescubrimiento del Brasil: la historia, la cultura, la flora, la fauna, la geografía, la antropología, la etnia, la religión, la culinaria, la sexualidad. Un nuevo hombre, un nuevo color, un nuevo paisaje y un nuevo lenguaje anclados en las raíces de un pasado colonial. De esta explosiva relectura nace la ideología «Pau Brasil» que culminaría al final de la década con la Antropofagia, la revolución estético ideológica más original de las vanguardias latinoamericanas de aquella época.

Los años que van de 1922 a 1929, marcados en el inicio por la Semana del 22 y en el final por el «crack» de la bolsa y la consecuente crisis del café, ponen fin a la etapa experimental más intensa de la cultura brasileña. Son justamente estos mismos años los que enmarcan el encuentro y la separación de la magnífica pareja.

## Bibliografía

- Amaral, Aracy A. (1975): *Tarsila. Sua obra e seu tempo*, San Pablo: Perspectiva/Edusp.
- Andrade, Mário de (1918): «A divina preguiça», en: Rossetti Batista, Marta et alii (ed.): *Brasil: 1º Tempo Modernista*, San Pablo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 181-183.
- Andrade, Oswald de (1944): «O caminho percorrido», en: *Obras completas V. Ponta de lança*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972, 93-102.
- (1945): *Poesias Reunidas O. Andrade*, São Paulo: Edições Gaveta.
- (1971): *Obras Completas VII. Poesias Reunidas*, Río de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Boaventura, Maria Eugenia (1986): «O atelier de Tarsiwald», en: *I Encontro de crítica textual: O manuscrito moderno e as edições*, San Pablo: FFLCH/USP.
- Campos, Haroldo de (1965): «Uma poética da radicalidade», en: Oswald de Andrade: *Obras Completas VII. Poesias Reunidas*, Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 9-62.
- Cendrars, Blaise (1924): *Feuilles de route*, París: Au Sans Pareil.
- Grandes Artistas Brasileiros* (1983): San Pablo: Art Editora/Círculo do Livro.
- Miramar de Andrade* (1990): San Pablo, TV2 Cultura (video).

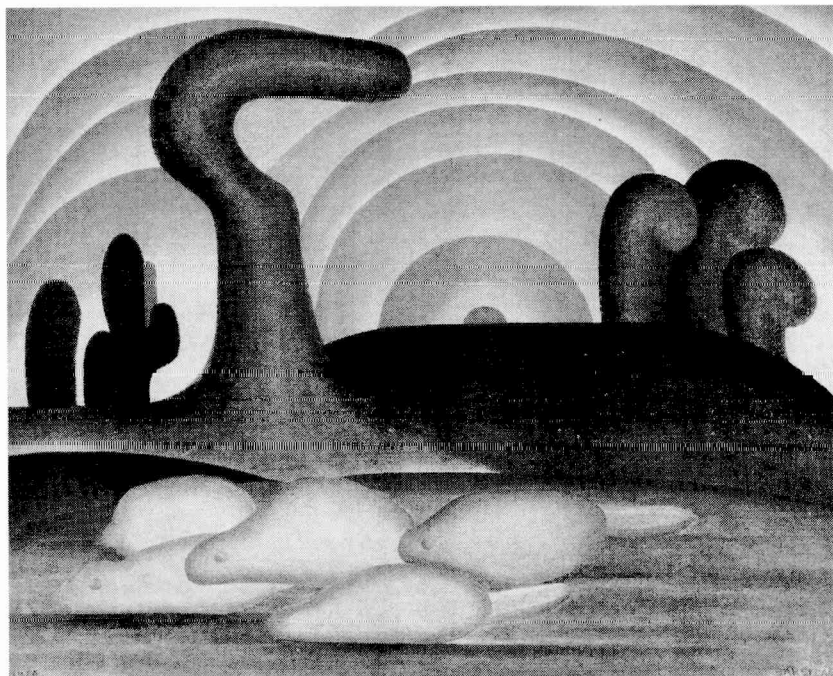


Fig. 1: Tarsila do Amaral, *Sol poente*,  
óleo sobre tela, 54 x 65 cm, 1929.



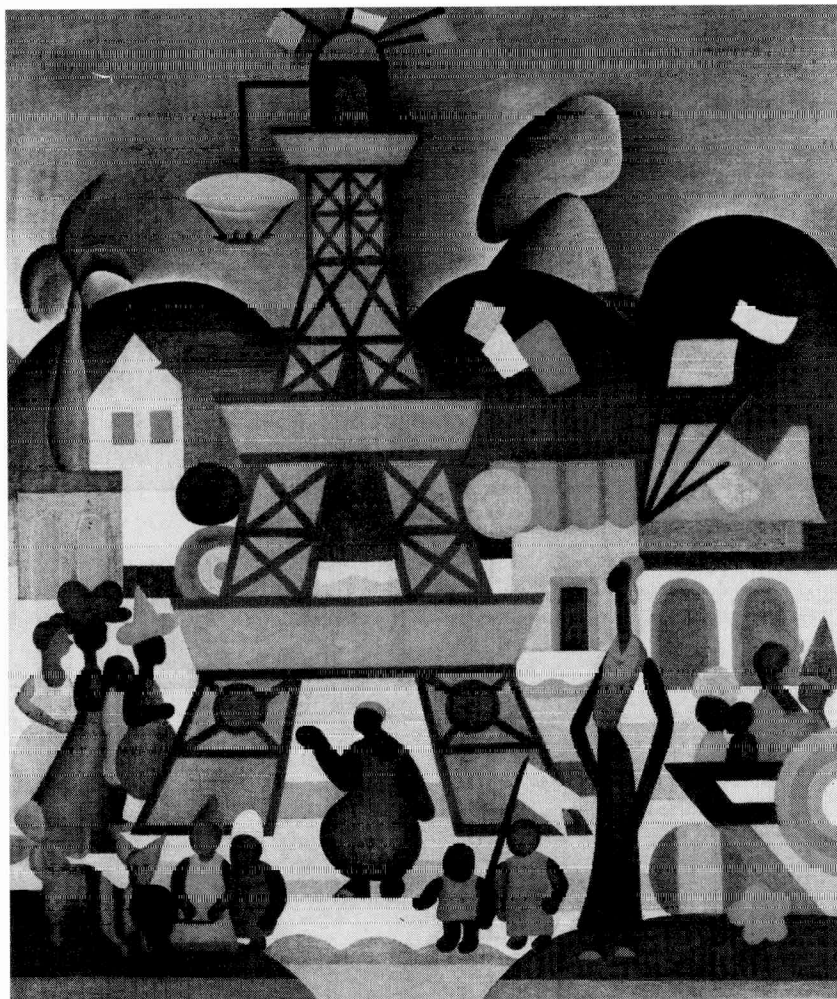


Fig. 2: Tarsila do Amaral, *Carnaval em Madureira*, óleo sobre tela, 76 x 63 cm, 1924.

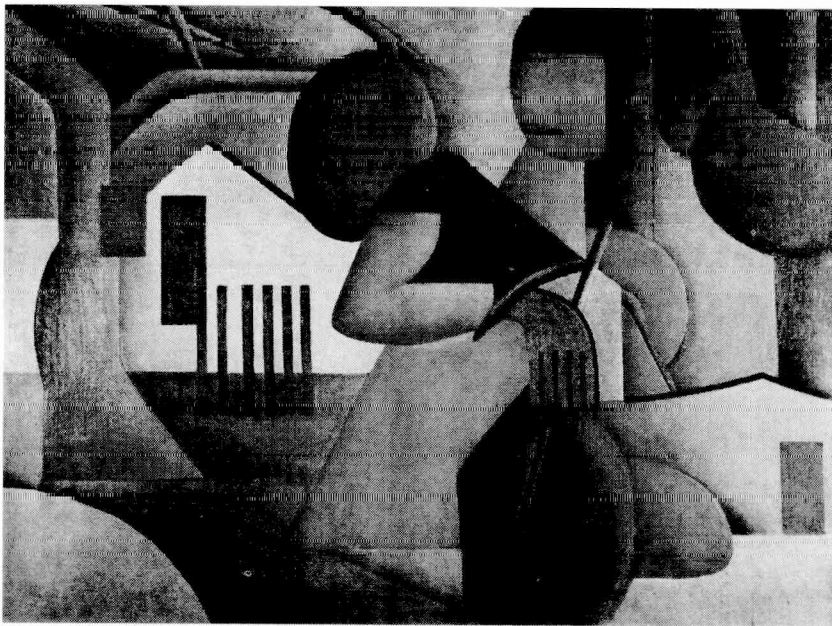


Fig. 3: Tarsila do Amaral, *A caipirinha*,  
óleo sobre tela, 60 x 81 cm, 1923.

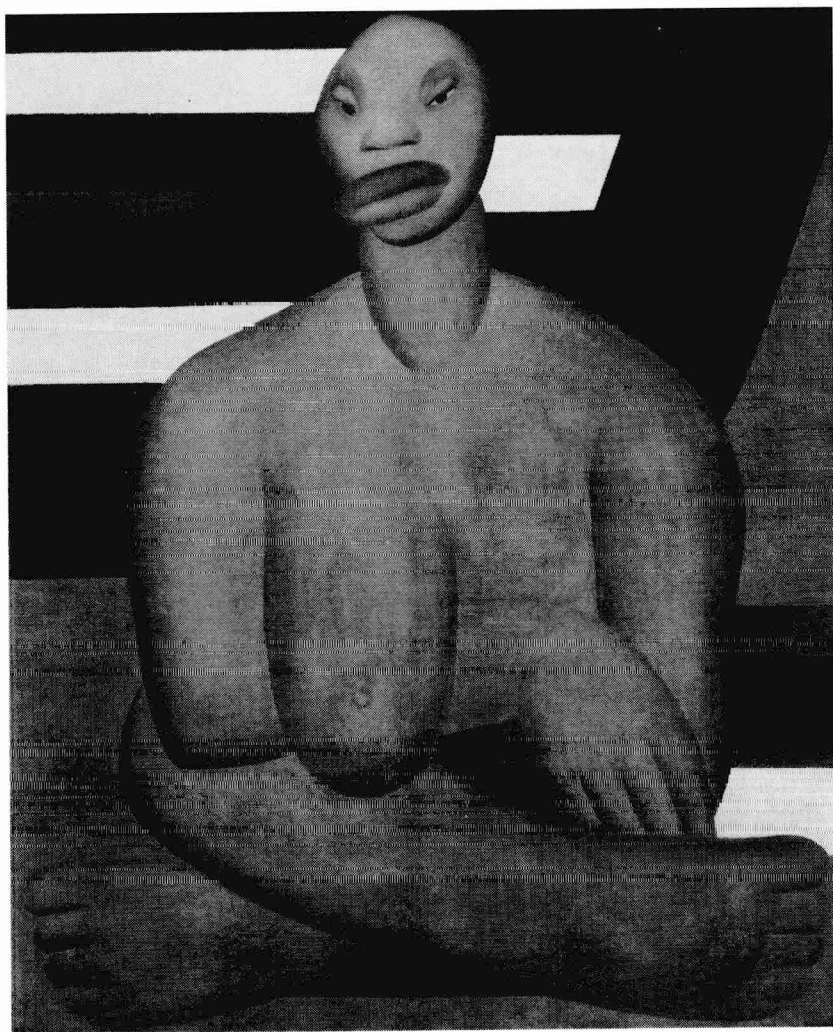


Fig. 4: Tarsila do Amaral, *A negra*,  
óleo sobre tela, 100 x 81,3 cm, 1923.

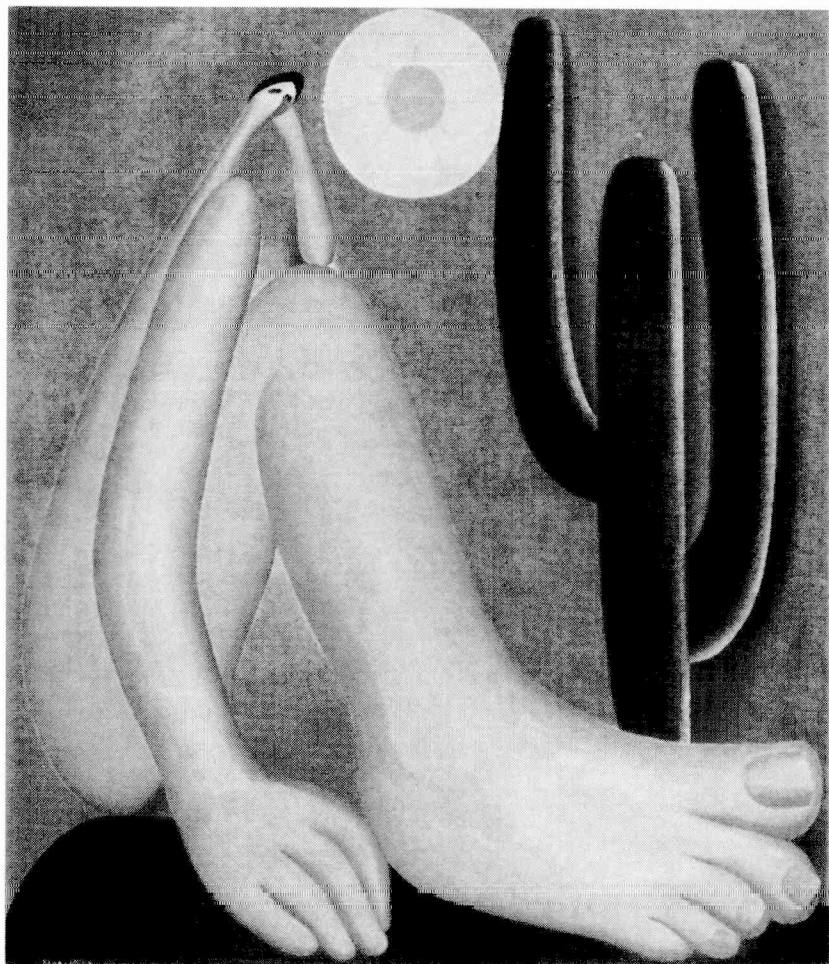


Fig. 5: Tarsila do Amaral, *Abaporu*,  
óleo sobre tela, 85 x 73 cm, 1928.

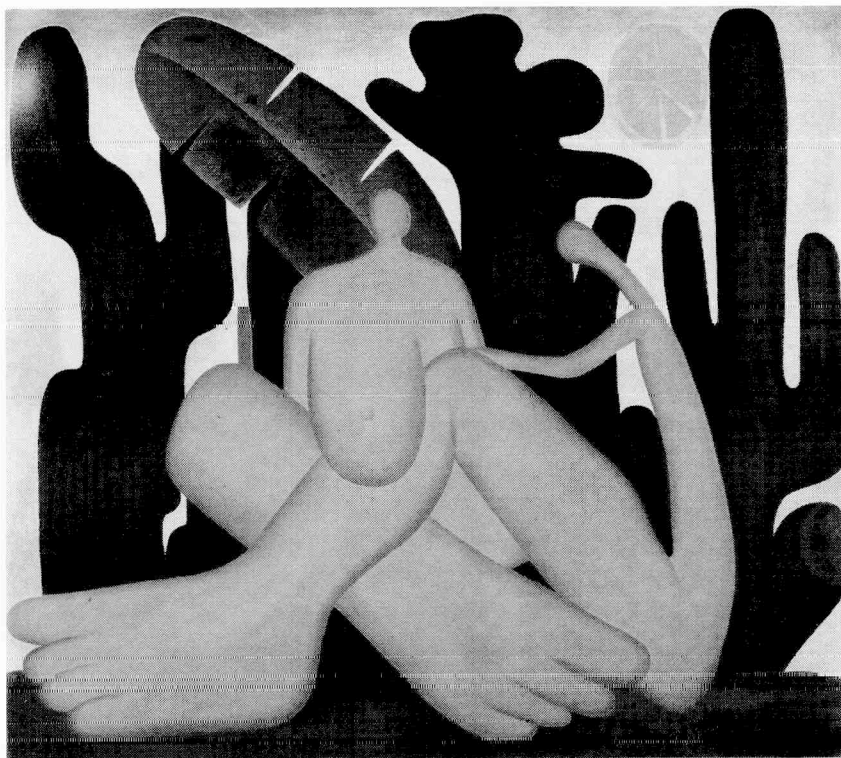


Fig. 6: Tarsila do amaral, *Antropofagia*,  
óleo sobre tela, 126 c 142 cm, 1929.